Ruínas do Atlântico Sul: um exercício poético-crítico sobre a história material da cidade,violência racial e a recusa do fim

Ruins of the South Atlantic: a poetic-critical exercise on the material history of the city, racial violence and the refusal of the end

Ruinas del Atlántico Sur: un ejercicio poético-crítico sobre la historia material de la ciudad, la violencia racial y el rechazo del fin

Gabriela Leandro Pereira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Mariana Leandro Pereira
Escola da Cidade, São Paulo, Brasil

RESUMO

Ao investigar criativa e criticamente o acesso à terra e o impacto das arquiteturas coloniais e estrangeiras no Brasil durante os séculos XIX e XX, o texto os conecta a eventos históricos e ideologias raciais da época. Mobilizada pela ideia de "herança existencial", da historiadora Beatriz Nascimento, a investigação traça um percurso performativo e ritualístico que tem como ponto de partida o Oceano Atlântico, seguindo um trajeto que toma lugar no estado do Espírito Santo, mais precisamente nos entornos do rio Santa Maria, alcançando o trecho entre a capital Vitória e a cidade de Santa Leopoldina. Utilizando-se de diferentes linguagens, mídias e suportes, a proposta é tramada a partir de documentos históricos, acervos familiares, referências intelectuais do campo dos estudos negros e disciplinas espaciais.

Palavras-chave: arquitetura, história material, herança existencial

ABSTRACT
Using a creative investigative approach, the text explores reflections and criticisms about access to land, the emergence and ruin of colonial and foreign architectures between the 19th and 20th centuries in Brazil, connecting them to historical events and the racial ideologies in vogue in the respective periods. Mobilized by the idea of "existential heritage", by historian Beatriz Nascimento, the investigation traces a performative and ritualistic route that starts at the Atlantic Ocean, follows a path through that state of Espírito Santo, specifically around the Santa Maria River, extending from the capital Vitória to the city of Santa Leopoldina. Using different languages, media and supports, the proposal is drawn from historical documents, family collections, intellectual references from the field of black studies and spatial disciplines.

Keywords: architecture, material history, existential inheritance

RESUMEN
Al investigar de manera creativa y crítica el acceso a la tierra y el impacto de la arquitectura colonial y extranjera en Brasil durante los siglos XIX y XX, el texto los conecta con eventos históricos e ideologías raciales de la época. Movilizada por la idea de "patrimonio existencial", de la historiadora Beatriz Nascimento, la investigación traza un recorrido performativo y ritualista que tiene como punto de partida el Océano Atlántico, siguiendo un recorrido que se desarrolla en el estado de Espírito Santo, más precisamente alrededor del Río Santa María, alcanzando el tramo entre la capital Vitória y la ciudad de Santa Leopoldina. Utilizando diferentes lenguajes, medios y soportes, la propuesta se nutre de documentos históricos, colecciones familiares, referencias intelectuales del campo de los estudios negros y disciplinas espaciales.

Palabras clave: arquitectura, historia material, herencia existencial

Gabriela Leandro Pereira é doutora em Arquitetura e Urbanismo pela PPGAU-UFBA. É Professora Adjunta na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFBA, Salvador.
https://orcid.org/0000-0002-5682-7504 | gabriela.leandro@ufba.br

Mariana Leandro Pereira realizou Pós-graduação Lato Sensu em Cidades em Disputa: Pesquisa, História e Processos Sociais na Escola da Cidade, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo.
https://orcid.org/0000-0002-3143-7198 | marileandropereira@gmail.com

Ruínas do Atlântico Sul: um exercício poético-crítico sobre a história material da cidade, violência racial e a recusa do fim

Fazer emergir histórias forjadas no cruzo da violência colonial, racial, de gênero e ainda assim não sucumbir a elas. Orientadas por essa premissa, o projeto *Ruínas do Atlântico Sul: Um ensaio sobre a história material da violência colonial e os gestos insubmissos de prolongamento da vida em cidades do Espírito Santo, Brasil* foi concebido entre 2021 e 2022 por nós, Gabriela e Mariana Leandro Pereira, irmãs e pesquisadoras, que transitam entre os estudos urbanos, arquitetura, direito, artes visuais e memória, tendo a racialidade como um elemento chave em nossas preocupações. Neste artigo, propomos destacar alguns aspectos deste projeto multilinguagem, hospedado na plataforma da revista sul-africana *Ellipse [...] Journal of Creative Research*, vinculada à The Wits School of The Arts, University of The Witwatersrand. O projeto respondeu à chamada intitulada "Architectures of the South: bruising, wounding, healing, remembering, returning, and repairing", que teve como editoras convidadas a arquiteta e pesquisadora sul-africana Huda Tayob e a também arquiteta e pesquisadora colombiana Catalina Mejia Moreno. Dentre as questões orientadoras da chamada, as editoras nos convocaram a pensar sobre como lidar com o sul como um local corporificado de conhecimento e poder nos quais as práticas espaciais são realizadas. Como se envolver de forma crítica e ética tendo o sul como terreno temporal, geográfico e epistêmico? Como lidar com práticas, metodologias, formas de se relacionar e meios de representações enquadrados pelas histórias e práticas de violência de longa data?[1]

1 Para ter acesso completo ao projeto Ruins of the Atlantic South, acessar: https://ellipses2022.webflow.io/article/test-ruins-of-the-south-atlantic--ruinas-do-atlantico-sul

Elaboramos, então, esse exercício reflexivo, investigativo, crítico e criativo situando seu ponto de partida e chegada nas águas de *kalunga*. O filósofo brasileiro Tiganá Santana (2019) explica que em algumas perspectivas das filosofias africanas oriundas do tronco linguístico bantu, como o kikongo, *kalunga* se refere a ideias de líquido e de oceano. Já na língua kimbundu, *kalunga* é mar. É do mar que inicia o percurso ritual proposto também neste texto, seguindo as águas do rio Santa Maria, no Espírito Santo, até seu último

ponto navegável, as antigas terras de Porto Cachoeiro (atualmente, município de Santa Leopoldina), para de lá retornar à capital, Vitória, e às águas do Atlântico.

Fig. 1 - Mapa do percurso do projeto *Ruínas do Atlântico Sul.* Autoria: Gabriela Leandro Pereira
Fonte: Pereira, Pereira & Morosini, 2023.

Vitória é uma cidade-porto, ilha onde nascemos, e cujo nome foi dado em comemoração ao massacre de indígenas *goyitacás* pelos portugueses no século XVI, em uma batalha para a tomada de suas terras. Esse preâmbulo coloca na roda muitas camadas deste projeto gestado a quatro mãos e na intimidade de conversas cúmplices de uma parceria irmanada. Ele entrega que este exercício carrega uma inextricável afetação biográfica-familiar, seja por conter uma ideia de terra natal, que de algum modo anunciamos com desconforto, seja por habitarmos a mesma genealogia e pela convivência doméstica compartilhada. Mas também uma ideia de familiar que se sustenta menos pelo desejo autocentrado de narrar a própria

história, mas atendendo ao chamado daquilo que a pesquisadora Beatriz Nascimento vai nomear de herança existencial. Para ela, só o levantamento histórico da vivência do negro no Brasil feita pelos seus descendentes, poderia erradicar o complexo e o preconceito racial existente em campos disciplinares como a História (Nascimento, 2018). Neste sentido, ainda que não se trate de um projeto estritamente situado no campo da história, assumimos sua a feitura enquanto descendentes, ao passo que nos interrogamos sobre os modos e escolhas relacionadas ao narrar histórias polifônicas do fazer cidade.

A chamada à qual o projeto responde tem como tema "Arquiteturas do Sul: hematomas, feridas, curas, lembranças, retornos e reparações". O percurso investigativo se apoiou na perspectiva apresentada por Anne Cheng, acadêmica do campo de literatura inglesa e afro-americana, de que o estudo da arquitetura se equivale ao estudo da vida material das raças (Cheng, 2010). Olhamos também para o gesto metodológico apresentado pela geógrafa Katherine Mckittrick (2022), denominado *Aesthetics of Black Miscellanea,* no qual defende que a acumulação textual de diferentes gêneros, estilos e texturas criativas, como fotografias, colagens, citações, histórias de família, letras de músicas, manuscritos etc. são fundamentais para a construção de um posicionamento crítico e estético diante dos sistemas sociais que objetificam mulheres e comunidades negras. Enquanto estudiosa das disciplinas espaciais, Mckittrick ocupa-se em suas pesquisas em propor caminhos de análise interdisciplinar das geografias das mulheres negras na diáspora negra, considerando a amplitude de possibilidades que podem emergir quando campos como o da geografia humana se encontra com os estudos negros. Entendendo arquitetura como uma disciplina e prática espacial, a leitura de Mckittrick inspirou sobremaneira este trabalho.

Elencamos neste roteiro sítios específicos nos quais a história da ocupação colonial e das políticas de terra se encontram com nossas histórias familiares. Dividido em cinco trechos, conectados pelo que intitulamos atos, foram acopladas palavras-chave sob as quais foram projetados textos, sonoridades e imagens cuidadosamente

construídas para orientar o olhar, a escuta e o caminho para recuperação da subjetividade e afirmação da agência humana de presenças precariamente documentadas ou negligenciadas pela história e pelo Estado. Os cinco atos são: [1] insurreição; [2] des-captura; [3] re-encantar a terra; [4] caminho das águas; [5] cidade-concha.

Retomamos, então, Beatriz Nascimento e a herança existencial proposta por ela, e destacamos o desafio ético e estético que envolve mobilizar a esfera do íntimo e do familiar, para elaborar sobre uma história pública e coletiva. Nos questionamos também sobre a centralidade do uso da língua colonial (seja inglês ou português), o que nos deslocou para as imagens, motivadas pelo encontro com as fotografias vernaculares de nosso álbum de família de ascendência afro-indígena. Um álbum cultivado pela nossa avó paterna e que chegou em nossas mãos após seu adoecimento. Nunca conversamos com ela sobre essas fotografias que estimamos abarcar registros realizados entre as décadas de 1940 e 1980. O que sabemos dele, alguns nomes e relações de parentesco, foi compartilhado por nosso avô e nosso pai. O que revelou nosso avô, à época com noventa e oito anos, foram fagulhas preciosas, mas por vezes imprecisas. Tal imprecisão, por um lado, se impôs pela sua memória já um tanto falha pela idade, mas por outro, houve por parte dele um gesto seletivo no que revelar e o que proteger. Gesto que foi por nós percebido e respeitado. Já nosso pai, nascido em 1946, é personagem frequente nas fotografias que compõem o álbum e pela presença dele nos diferentes estágios de sua vida, assim como com base em suas recordações, conseguimos estimar a temporalidade de algumas das imagens e contextos nas quais foram criadas. A escolha por desenvolver esse trabalho em coautoria é também, para nós, um modo de dividir o peso da responsabilidade e viabilizar uma instância compartilhada de tomada de decisões éticas, estéticas e afetivas. Decisões muitas vezes difíceis a nível pessoal: o que revelar, o que guardar, que versão da história contar nesse duplo papel parente-pesquisadora?

Importante destacar que esse projeto não se pretendeu como uma auto-etnografia. Há nele uma postura vigilante com o intuito de identificar os excessos passionais, próprios da proximidade e do envolvimento afetivo, mas que não abre mão do cuidado e do crivo fino que opera em oposição à sobrecarga imposta às pessoas e temas negros no que se refere à exigência de transparência e superexposição da intimidade, dos detalhes da vida, dos segredos guardados, sob justificativas quase sempre posicionadas como bem-intencionadas e necessárias para a compreensão do universo desse "outro". No texto *A margem como um espaço de abertura radical*, bell hooks (2019) pontua que acadêmicos, especialmente aqueles que se autodenominam pensadores críticos e radicais, participam plenamente da construção de um discurso sobre o "Outro". "Eu fui transformada em um 'Outro' naquele espaço com eles", afirma bell hooks, destacando que o discurso sobre o "Outro" muitas vezes é também uma máscara para uma conversa opressora.

Selecionamos fotografias do nosso álbum para principiar o movimento de tramar na imagem os enredos da intimidade e da política. Segundo Campt (2012), a fotografia vernacular oferece aos indivíduos das comunidades negras um meio pelo qual podem criar uma visão de si mesmos que nem sempre condiz com a forma como são percebidos popularmente ou com o que associamos a esses contextos no presente. Elencamos o registro da fotografia de mulheres e crianças felizes na praia para abrir o ensaio e também reiterar a presença superlativa da água no nosso projeto. Uma imagem na qual a raça não parece ser central. Através da utilização de recursos digitais, no vídeo a imagem ganhou aspecto aquoso, transparente e movente, abrindo o percurso sugerido. Movimento e transparência trabalham para garantir a recusa de entregar essas imagens por inteiro, porque há nelas algo de caro para nós no que diz respeito a uma ética com as pessoas presentes e que mobilizamos neste trabalho. Pessoas cujas histórias de vida sabemos de relance e que não pediram para serem destacadas do álbum doméstico para ocupar um lugar de publicidade.

O cuidado enquanto método e prática de investigação fornece lições, pistas e sugestões sobre como podemos viver coletivamente e resistir às lógicas supremacistas brancas (McKittrick, 2022). Nesse sentido, todas as peças criadas para o projeto, nas diferentes linguagens, foram submetidas a essa perspectiva do cuidado em diferentes níveis. Ao trabalharmos na construção das imagens, por exemplo, optamos por utilizar recursos nos quais a imposição da presença não fosse incontornável. Que fosse temporária, não integral, acessível em momentos controlados e que remetesse à liquidez da já citada *kalunga*, inspirada na ideia de infinito e da intangibilidade do seu mundo. *Kalunga* aqui também está situada como a força que transbordou o vazio, tomou impulso e acalentou a vinda no deslocamento das Áfricas para as Américas, como afirma Tiganá Santana (2019), mas que por vezes também é referenciada como cemitério.

O trabalho audiovisual *Pontes sobre abismos*, da multiartista Aline Motta (2017), foi uma das referências para esta proposição, juntamente com a reflexão apresentada pela pesquisadora Kenia Freitas (2020) em seu texto *Afrofabulações e opacidade: as estratégias de criação do documentário negro brasileiro contemporâneo*. Freitas posiciona *Pontes sobre abismos* junto ao conceito de afrofabulação, elaborado por Tavia Nyong'o, que fala de uma aposta performativa e expressiva de um viver com a ambivalência, decorrente da morte, trauma e feridas que constituem a experiência negra contemporânea pós-escravização e colonização. Para a pesquisadora, Motta mostra essa ambivalência através do resgate e reapagamento da figura ausente/presente do bisavô, branco, e pela reformulação e afirmação das figuras da avó e bisavó. Os arquivos utilizados na breve narrativa familiar, prenunciam as violências implicadas nas relações que vislumbramos acompanhando a narração, sem, no entanto, reencenar, na imagem, a violência.

Mas *Pontes sobre abismos* também revela uma cartografia gerada pela pesquisa genealógica, conectando Niterói e Vassouras, no Rio de Janeiro, ao norte de Portugal e à Serra Leoa. Essa triangulação, América, Europa e África, da qual entendemos como pertencente

à história nacional, ganha contornos íntimos no curta-documental afrofabulatório de Aline Motta, entremeado pela intimidade das histórias de família. No nosso projeto, *Ruínas do Atlântico Sul*, o percurso também tem a pesquisa genealógica como um dos elementos que o define. Um roteiro que conecta Vitória, cidade onde nascemos, às terras altas do antigo Porto Cachoeiro, atual Santa Leopoldina, onde nasceu em 1887 Florisbella Duarte dos Santos, mãe de nosso avô paterno, mulher de ascendência afro-indígena, nossa mais velha parente cuja fisionomia conhecemos através das fotografias do álbum vernacular.

Essas terras, cuja penetração se deu pelas águas do rio Santa Maria, passaram a estar submetidas em 1850 à Lei de Terras, como ficou conhecida a lei que legitimou a privatização de terras, afastando a maioria das famílias pobres, escravizadas e indígenas do seu acesso por não terem condições para comprá-las. Nessas mesmas terras, em 1857, por meio da implementação das colônias agrícolas imigrantistas no Espírito Santo, iniciou-se a chegada de agricultores europeus. Primeiro suíços e alemães, depois italianos, pomeranos, luxemburgueses, austríacos etc., cujas condições para aquisição de terras foram distintamente providenciadas. Paralelamente à implementação das colônias, os ideais de branqueamento nacional foram sendo desenhados pela elite política e intelectual do país. Teorias influenciadas pelo contexto estrangeiro encontram no Brasil solo fértil e entusiastas, como o médico, político e proprietário (de terras e de escravizados) Domingos José Nogueira Jaguaribe. Em 1877, ele publicou uma tese (Azevedo, 1987) na qual demonstrou sua preocupação com a desigual proporção entre pessoas da raça ariana e negra no Brasil: apenas 3 milhões 800 mil pessoas eram consideradas brancas "arianas" diante de uma população de 10 milhões de habitantes. Apesar de considerar a raça negra inferior, "decrépita no espírito", "disforme no corpo e condenada a desaparecer", Jaguaribe considerava necessário investir no "aperfeiçoamento das raças" através do "cruzamento" do africano com o "mulato" e deste com o branco. Essa tese ainda defendia que a purificação étnica aconteceria "cruzando" o "mulato" com o branco por cinco gerações. O "mulato" assim se transformaria em "branco", mas permaneceria com 1/8 do

sangue negro, o que enxergava como vantagem biológica por serem estes mais resistentes às doenças tropicais.

O tema do branqueamento da nação é comum ao curta-documental realizado por Aline Motta e ao nosso projeto, embora a partir de entradas distintas. Diferente de *Pontes sobre Abismos*, a cartografia que propusemos não se desloca para além mar em busca das origens europeias e africanas dos antepassados. O retorno aqui é um gesto memorial e ritual que acontece desse lado do Atlântico mesmo, em um movimento combinado pelo duo água-terra, onde a história familiar se encontra com a história nacional. Mobilizamos a ideia de herança existencial nessa narrativa informada pela história da vivência afro-indígena no Brasil, enquanto descendentes, guiadas pelos arquivos e imagens dessas mulheres familiares, em um exercício fabulatório (Hartman, 2022) de refazimento dos caminhos nos quais a trama da história do branqueamento e da despossessão se revela. O exercício, neste sentido, é também uma afronta. Enquanto herdeiras daquelas que não foram feitas para sobreviver (Hartman, 2016), atestamos exatamente seu oposto. As imagens de vida que mobilizamos frustra a morte e o desaparecimento planejado e calculado por Jaguaribe, apesar dos esforços empenhados pelo Imperador em torná-los realidade através da aposta na imigração branca europeia, associada à criação das colônias agrícolas.

A seguir, apresentaremos então *frames* do ensaio que até agora anunciamos, seguido por um texto que narra sumariamente o percurso e reflete sobre as escolhas que orientaram a proposta.
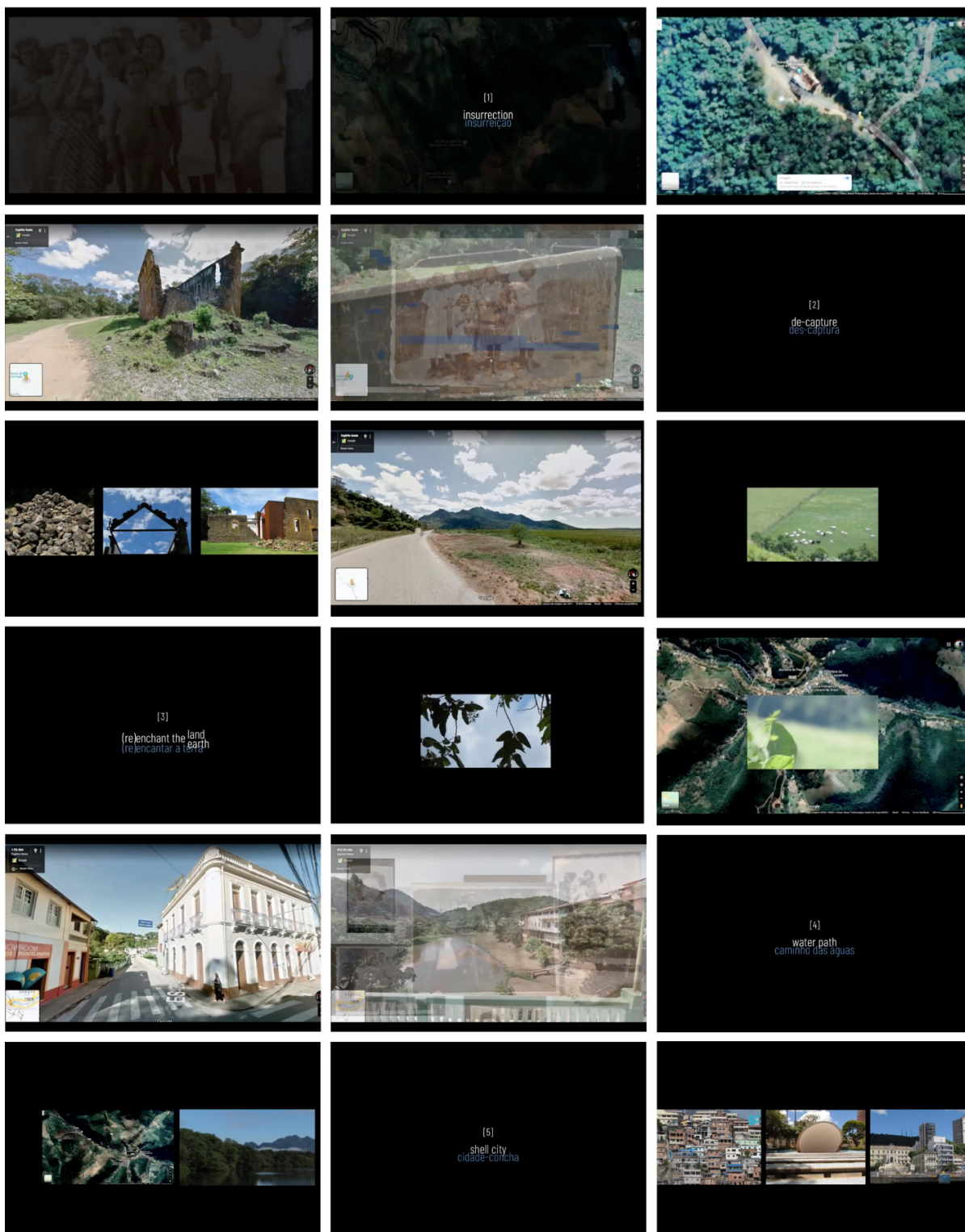
Fig. 2 - Mosaico composto por frames do ensaio visual *Ruínas do Atlântico Sul*.
Autoria: Gabriela Leandro Pereira e Mariana Leandro Pereira. Fonte: Pereira, Pereira & Morosini, 2023.

Da Insurreição à Cidade-Concha em 5 Atos

O som do mar antecede e anuncia a imagem líquida da fotografia na qual mulheres e crianças encontram-se vestidas em trajes leves. A combinação insinua uma paisagem praiana. Há algo nessa rápida aparição que informa sobre gestos de cuidado cotidiano: crianças sorrindo largamente, um bebê vestindo fraldas parece seguro nos braços de uma moça e apesar da pose, o jeito como os corpos se posicionam perante a câmera não denuncia tensão. Essa fotografia vernacular, familiar, para além de evidência memorial do passado no sentido de ilustração, é compreendida como local de articulação, aspiração, declaração pessoal e social. Um objeto que captura e preserva articulações que realizam no presente e no futuro (Campt, 2012). Ela nos introduz no percurso que se inicia e na sequência, rapidamente, desaparece. O que vemos a seguir é uma imagem de satélite ruidosamente construída, que nos guia para uma ruína.

A ruína em questão é testemunha da maior insurreição escravista que ocorreu em 1849 no Espírito Santo, na localidade de São José do Queimado. Situada entre as terras altas de Porto Cachoeiro e a capital Vitória, Queimado foi uma localidade importante, onde havia um porto de rio, parada necessária para quem se deslocava pelas águas do rio Santa Maria. A ruína é da igreja de São José, epicentro da revolta que foi liderada pelos seus construtores, escravizados que trabalhavam na construção enquanto sussurravam sonhos de liberdade e desejos de arruinamento do mundo colonial.

Nomeado de “insurreição”, acompanhamos no primeiro ato a imagem de quatro mulheres de idades diferentes, uma criança carregando uma boneca e um cachorro no colo, surgindo translucidamente e se mesclando com a paisagem. No canto esquerdo da fotografia, a senhora mais velha é Florisbella, nossa bisavó. Sua presença viva também atesta a falha do projeto colonial e tem menos o intuito de afirmar alguma relação biográfica direta entre ela e essa ruína específica, mas o de instaurar um diálogo. O momento em que a imagem fugidia se faz mais visível é quando encontra como anteparo a mureta do cemitério, atrás da igreja, que parece intacta. Quando

a câmera se move, a imagem das mulheres desaparece e, antes que a transição para o próximo ato aconteça, é possível avistar um caminho que nos leva para fora dali. Embora a imagem não revele, fora dali, fora do quadro, está a Lagoa das Almas, onde os corpos dos escravizados que sucumbiram à revolta foram afogados. Vida e morte vibram nas ruínas e nas imagens.

Na abertura do Ato 2, des-captura, a ruína da Igreja do Queimado é reapresentada em três fotografias nas quais ela aparece parcialmente reerguida. Inscrita no livro de tombo da Secretaria Estadual de Cultura do Espírito Santo em 1992, a ruína passou por um processo de restauro e intervenção finalizada em 2021. Ainda que não seja exatamente um simulacro, alguns símbolos da arquitetura religiosa foram atualizados e anexados à ruína, como o perfil do frontão, agora em material metálico. Quando as fotografias desaparecem, a paisagem que toma a tela é composta por caminhos, montanhas e o imponente Morro do Mestre Álvaro e não vemos mais a ruína, mas seus arredores. Se por um lado, a intervenção atualiza em arquitetura a ruína da igreja – atualizando assim também a inserção desse sítio no mapa memorial da institucionalidade –, a natureza da paisagem é transtemporal e, nos termos apresentados por Milton Santos (1996), constitui-se por objetos do passado e do presente, de modo transversal. É na transversalidade que os diferentes tempos se inscrevem. Os desejos de des-captura, as vidas vividas à revelia do cálculo para seu desaparecimento e os projetos de emancipação habitam a mesma paisagem da ruína institucionalizada.

PretEspaço é como a pesquisadora Kenia Freitas (2021) posiciona as ruínas da igreja de Queimado. Para ela, trata-se de um espaço preto utópico que nos faz pensar não apenas nos corpos pretos ausentes, mas nas ressonâncias de suas presenças no que materialmente ainda permanece: a mata, as pedras, a terra, a topografia. Para Freitas, no PretEspaço é possível perceber e sentir o desejo de liberdade e de utopia dos homens, mulheres e crianças insurgentes, que imaginaram, especularam e vivenciaram as suas utopias pretas. Não é a intervenção institucional que configura em seus termos o atributo memorial de Queimado, mas a possibilidade de pensá-lo enquanto sítio no qual a

recusa como possibilidade foi gestada, impulsionando o desejo por vida emancipada na direção das serras, matas e terras que o rodeiam. O fim do ato 2 e o início do ato 3, reencantar a terra, são marcados por duas dinâmicas comuns. Uma câmera inquieta e errônea, não mais distanciada como as imagens de satélite e do google, nos coloca na cena. Detalhes da paisagem aparecem de relance, como se a câmera estivesse à procura de algo. Cantos em coro e instrumentos como o tambor, ocupam o vídeo, trazendo a sonoridade das bandas de congo para a paisagem. Entre os dois atos, é a vez dos sons de cigarras e outros insetos ocuparem brevemente esse espaço, quando são interrompidos por outro canto, dessa vez menos acelerado, mas também marcado pelos tambores e por um coro, apesar de identificarmos uma voz principal. É um canto vissungo. As imagens continuam próximas, mas os movimentos são menos velozes e há uma tentativa de fixação do olhar e de pausa sendo gestada.

Entendemos que o projeto de liberdade se realiza em diferentes suportes que necessitam de imaginação política e histórica para serem percebidos. A sonoridade é um deles. O que escutamos no primeiro momento, é uma canção gravada durante a festa-cortejo da congada de São Benedito, que acontece há mais de 200 anos no Espírito Santo, quando um navio teria naufragado próximo à costa do estado. Os africanos a bordo teriam intercedido ao santo preto por suas vidas e se salvado agarrados ao mastro do navio, chegando assim à praia, atravessando a *kalunga*. Desse dia em diante, firmaram a promessa de anualmente louvar São Benedito na festa do Congo, rememorar o milagre concedido, agradecer as bênçãos alcançadas e fazer novos pedidos. Até hoje, seus descendentes se organizam em comunidades religiosas e festejam o santo em ritual que envolve a reencenação desse episódio em terra. Acompanhada por toques, cantos e rezas, a procissão ocupa as ruas de diferentes cidades do estado, mas para além da invocação cristã, o ritual é referenciado nas culturas expressivas do reino de Congo-Angola, como o próprio nome da festa denuncia.

A já citada ideia de sobrevivência daqueles que não foram feitos para sobreviver (Hartman, 2016) ganha aqui literalidade no episódio do

naufrágio. Apesar dos mais de 200 anos que nos separam desse fato, os dados sobre a morte negra no Brasil nos informam que entre 2012 e 2022, uma pessoa negra foi morta a cada 12 minutos no país. Louvar a vida negra é um fundamento que transcende o tempo e sustenta-se enquanto gesto radical porque, como afirma Denise Ferreira da Silva (2022), o evento racial acontece sem o tempo. Para ela, a violência racial é uma "condição *sine qua non* para o capital global, isto é, trata-se de uma condição de possibilidade de acumulação de capital sob a forma hegemônica do capital financeiro". Nessa prática analítica, que nomeia de pensamento composicional, ou imaginação composicional, Silva emprega a oscilação entre o registro histórico e o registro global, propondo o deslocamento do pensamento temporal que impõe a presunção da separabilidade dos tempos como constitutivos do que está acontecendo agora e do que está para acontecer.

A sobreposição visual e sonora que propusemos nesta passagem, com a cantiga entoada pelos congadeiros em cortejo e as imagens das terras que vislumbramos no percurso entre Queimado e Santa Leopoldina, visa contrariar a separabilidade e a sequencialidade temporal, como propõe Silva (2022). A captura do áudio da cantiga data de uma festa que ocorreu em 2015, que rememora um evento acontecido há 200 anos, que se sobrepõe às imagens capturadas durante um percurso realizado em 2021, nas terras expropriadas pelo império português há mais de 500 anos, e pela monarquia brasileira há mais de 200, através de práticas genocidas e projetos de aniquilação da população negra e indígena, apoiados pelo favorecimento do acesso à terra para imigrantes brancos europeus selecionados desde metade do século XIX. Também ocupam essa paisagem os aquilombamentos criados nessas terras altas após a insurreição e seus remanescentes, cujos direitos passaram a contar na constituição de 1988, mas cujo acesso segue obstaculizado, agravado por perseguições empenhadas por empresários rurais, pelo agronegócio, gerenciado por herdeiros brancos beneficiados pelas políticas de expropriação. Através da construção de uma paisagem, na qual a presença da violência racial sem tempo e a louvação à vida negra que anuncia a recusa à morte coexistem, desejamos questionar e recontextualizar os termos nos quais

a história e a memória colonial sobre essas terras têm sido produzida e difundida em diferentes instâncias.

A combinação de sonoridade e imagens captadas *in loco* segue sendo o recurso utilizado no Ato 3 na construção da paisagem, em diálogo com a imaginação composicional proposta por Silva (2022). Sob elas, vemos aparecer novamente a imagem de satélite, dessa vez se movendo em direção ao núcleo urbano de Santa Leopoldina. O canto vissungo surge trazendo a memória das canções entoadas por negros escravizados nos momentos de trabalho e também em cortejos, sobretudo na região de exploração das minas. Se no ato anterior, a sonoridade da Festa do Congo participa da cena enquanto louvação à vida negra, conectando os dois lados do Atlântico, aqui o canto vissungo reivindica conexões territoriais negras no interior do país. Com o declínio do ciclo do ouro nas Minas Gerais, em 1818 foi inaugurada a rota imperial São Pedro D'Alcântara, que passou a conectar Santa Leopoldina às terras mineiras. Para além dos deslocamentos da imigração europeia, superlativamente presente na história contada sobre essas terras, o canto vissungo não nos deixa esquecer que a narrativa do trabalho como edificante, comumente associada ao sucesso dos projetos agrícolas desempenhado pelos colonos brancos, negligencia o evento racial que configura e condiciona sua existência.

O canto negro guia as imagens fugidias como quem orquestra passos ritmados em busca de vestígios de sua própria existência. Ao adentrarmos o centro urbano, esse último ponto navegável do rio Santa Maria, a ruralidade é substituída pela paisagem de uma cidade que dá as costas para o rio e sobrevive com ares de nostalgia imperial. Ainda há nela traços das distintas arquiteturas historicistas de inspirações estrangeiras do século passado, em meio às indefinidas arquiteturas contemporâneas. A particularidade desse núcleo urbano foi confirmada com seu tombamento pelo Conselho Estadual de Cultura em 1983, nove anos antes do tombamento das ruínas da igreja de São José do Queimado.

Embora o estudo sobre as colônias imigrantistas no Espírito Santo seja antigo, olhares críticos atentos a imbricada relação entre política de terras, ideologias raciais de branqueamento e cultura arquitetônica nestes contextos são inusuais. Mas documentos produzidos nas primeiras décadas do século XX, trazem discussões sobre as colônias nas quais o fator racial aparece em destaque. Em publicação de 1910 (traduzida para o português em 2013), o pesquisador alemão Hugo Wernicke, em visita às terras de Santa Leopoldina, afirmou que na região haviam lindas flores grandes e brancas semelhantes a trompetes. No entanto, demonstrou preocupação ao perceber que os agricultores alemães deram a essa flor o nome de “touca de dormir”. Considerou que os alemães sempre foram um povo trabalhador, mas que a contemplação a essa flor seria uma distração influenciada pelas “pessoas de cor” em meio e junto às quais moravam. Pessoas descritas pelo pesquisador como pouco afeitas ao trabalho, indolentes, não dignas da beleza de sua terra. Em publicação de 1915 (publicada em português em 1949), o economista político e estatístico alemão Ernest Wagemann apontou preocupações em torno das questões da raça que permeavam o debate sobre o problema racial da aclimatação dos colonos alemães no Brasil. Para ele, os colonos e seus descendentes deveriam preservar de geração em geração as “qualidades distintivas dos seus antepassados, sem qualquer mistura de sangue indígena” (Wagemann, 1949, p. 5). Para tanto, o ambiente construído merecia atenção, uma vez que a aclimatação do colono dependia de medidas higiênicas que fossem capazes de proteger os europeus durante o tempo que permanecessem nas colônias. Sendo a casa do imigrante objeto de destaque nas investigações, distinguia-se da arquitetura local, taxada de “primitiva” no relatório produzido por Wernicke (2013).

A distinção da arquitetura pretendida pelos imigrantes dialoga com as ideologias raciais que balizaram o debate da aclimatação, assim como prefiguram ideais civilizatórios e valores estrangeiros de modo a deslegitimar os princípios locais. Sob esse prisma, o que essas arquiteturas nos revelam? Quando intitulamos este ato de “reencantar a terra” o fazemos seguindo a trilha de Vitória Maria Matos (2021), que em seu trabalho anuncia que *O levante da arquitetura é a ruína da terra*. Entretemos que esse anúncio carrega a imbricada relação

entre a profanação das terras e a produção de arquiteturas, que aqui aproximamos das especificidades do projeto imperial e seus desdobramentos.

Durante da ponte do rio Santa Maria, o vídeo se demora um pouco e quatro fotografias do álbum de família aparecem ainda mais translúcidas e moventes do que as anteriores. Essa presença fantasmagórica encena nosso desejo conflituoso de re-ocupar essas terras e essa cidade, mas respeita a decisão de deixá-las para trás, movimento que entendemos ter sido feito por nossos parentes ainda na primeira metade do século XX. As fotografias assumem então um papel poético e político que informa sobre a urgência de assombrar o argumento branco em torno do valor, do patrimônio e do trabalho, ao passo que lança o feitiço de reencantamento da terra como algo que não se reduz a desejos pessoais.

No penúltimo ato, é o rio Santa Maria que nos guia por entre terras e pedras. Se foi através dele que essas terras foram confiscadas, foi também ele, muitas vezes, o veículo de fuga que conduziu para fora dessas mesmas terras pessoas movidas pelo desejo de recomeço e liberdade. Intitulado "Caminho das águas", encenamos essa decisão da partida acompanhada por dois sons familiares sobrepostos: o som das ondas, que abriu o ensaio com a imagem de crianças e mulheres na praia, e o som da floresta que acompanhou o deslocamento das ruínas de Queimado para as terras altas. O trânsito para a capital carrega consigo o acúmulo das histórias anteriores e o rio configura-se como um ambiente de memória habitado por repertórios, gestos, hábitos e técnicas. As imagens aparecem em dupla: do alto, como quem tem seus caminhos inscritos no próprio corpo-mapa (Nascimento citado por Ratts, 2006); e desde a lâmina d'água do rio, como quem testemunha a paisagem se modificando, revelando a cidade como uma composição de assentamentos de diferentes tempos.

Recuperamos com essa montagem algo que vem da relação de intimidade com as águas em memória dos canoeiros, chamados de "seres anfíbios" pelo memorialista João da Costa Ribas (1951), por

entendê-los mestres responsáveis na guiança por esse corpo fluvial. Descendentes de indígenas e africanos, os canoeiros do rio Santa Maria dominavam as águas e a feitura das embarcações, através das quais se acessava as terras altas das colônias, e também, no sentido oposto, a produção agrícola era escoada até Vitória. Sem eles, o projeto das colônias não se viabilizaria, o que os posiciona como presença central na narrativa aqui compartilhada. Mas como afirma Ribas (1951), os canoeiros não chegaram a constituir uma casta privilegiada, apesar de sua superioridade inequívoca no que diz respeito aos assuntos do transporte. Eles chegaram a acumular as funções de comandante, piloto e comissário das canoas e viviam em boa camaradagem com seus comandados. Mas diante das novas infraestruturas ferroviárias e rodoviárias, cujas instalações começaram no final do séc. XIX e se consolidaram nas primeiras décadas do séc. XX, os canoeiros viram seu trabalho desaparecer.

A ausência das imagens de nosso álbum de família neste ato e no próximo, em nada se relaciona com a ausência de sua relação com a dinâmica do deslocamento para a capital ou dos canoeiros. Ao contrário. Quanto mais acessamos essas fotografias, muitos elementos soterrados pela hegemonia da história da imigração europeia se revelam como pistas para histórias potenciais. Ao mesmo tempo, embora as fotografias vernaculares sejam pistas potencialmente preciosas, não gostaríamos de condicionar a contestação da ficção em torno do progresso ocidental que incide nas terras do entorno do rio Santa Maria à existência de um objeto específico ou a uma família particular. Compartilhamos poucas informações sobre as fotos que selecionamos para compor este ensaio. No entanto, elas, e outras que optamos por não revelar, nos ofereceram importantes *insights* históricos que nos permitiu realizar articulações singulares, seja com as referências bibliográficas que compuseram essa construção, seja do que emergiu quando sobrepostas ou justapostas a imagens de diferentes naturezas e temporalidades.

O ato 4 se encerra com a chegada do rio Santa Maria desaguando no canal de Vitória, na altura da localidade conhecida como Ilha das Caieiras. Caieira é o nome dado ao forno onde conchas diversas, às

vezes retiradas de sambaquis (palavra de origem indígena Tupi que significa "amontoado de conchas"), eram queimadas e transformadas em pó, servindo de componente para o mais comum e mais antigo dos aglomerantes utilizados na construção civil no Brasil, o cal de concha. Sendo a concha marinha resultante da agência animal do molusco na feitura de seu próprio abrigo, nos pareceu interessante olhar para a habilidade construtiva desse animal para nos reportarmos às interações interespecíficas presentes no encontro material entre o rio e o mar, as cidades e suas gentes construtoras.

O Ato 5 segue esse rastro e introduz a cidade de Vitória em três fragmentos de imagens contemporâneas: duas estáticas, captadas desde as águas, e um vídeo cuja captação se deu em terra, fixo na figura central de uma concha acústica localizada no Parque Moscoso, no centro da cidade. Por meio dessas imagens atracamos na "cidade-concha", como informa o título do ato que versa sobre a capital portuária. Uma cidade constrangida entre os afloramentos rochosos e as águas salobras, resultantes do encontro das águas doces e salgadas. Tal qual a concha de um molusco, que abriga em si os vestígios de seu crescimento, arruinamento, escritos de liberdade e sobrevivência pós-morte, Vitória se estabelece negociando sua arquitetura entre respostas e recusas ao roteiro da modernidade. Trajetórias individuais e comunitárias atuam como lembrete do empenho – humano e não humano – na criação de "espaços perecíveis de liberdade", como nos provoca a pensar a artista visual Castiel Brasileiro, nos quais a cidade performa uma plasticidade figurada em bairros autoconstruídos, em conchas de concreto, em edifícios forjados no historicismo e em torres modernistas subutilizadas.

Retomamos a ideia apresentada no início desse texto, de que a história da arquitetura se equivale a história da vida material das raças (Cheng, 2010), para nessa perspectiva, convidar quem nos ler a duvidar da presença passiva de arquiteturas inconfessas e da política de terras que confere a elas um solo a partir do qual puderam ser erguidas. A arquiteta sul-africana Huda Tayob (2021) afirma que a história difundida sobre a arquitetura de sua cidade, Cidade do Cabo, se respalda em uma genealogia fictícia de casas senhoriais

pertencentes à nobreza rural. Tal genealogia também narra que a escravidão teria sido “suave”, ao passo que apaga simultaneamente a presença e contribuição do trabalho escravo empenhado nessas propriedades. O trajeto que propusemos até aqui esbarra em ficções que em seus próprios termos também buscaram (e ainda buscam) encobrir o incômodo e mal-estar gerado pelo evento racial. Há no ir e vir dessa narrativa também uma tentativa de não fixar no passado ou em um território específico o lócus do problema. Mas há um apelo na direção de combater a ficção em torno da história colonial imigrantista, que é material e ideologicamente lacunar e desonesta. Há um apelo em dar relevo à complexidade narrativa não só da história da violência racial, mas também dos gestos de insubmissão. Da revolta, ao cortejo, à vida que renasceu em forma de futuro na decisão de migrar e a recusa à sujeição dos valores supremacistas brancos como condição para existir.

Referências

Azevedo, C. M. M. de (1987). *Onda negra, medo branco*: *o negro no imaginário das elites - século XX*. Paz e Terra.

Campt, T. M. (2012). *Image Matters Archive, Photography, and the African Diaspora in Europe*. Duke University Press.

Cheng, A. A. (2010) *Second Skin: Josephine Baker & the Modern Surface.* Oxford University Press.

Freitas, K. (2020). Afrofabulações e opacidade: as estratégias de criação do documentário negro brasileiro contemporâneo. In L. Ricardo (Org.). *Pensar o documentário: textos para um debate* (pp. 201-228). Editora. UFPE.

hooks, b. (2019). A margem como espaço de abertura radical. In *Anseios: raça, gênero e políticas culturais* (Trad. Jamille Pinheiro). Editora Elefante.

Hartman, S. (2022). *Vidas Rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras, desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais* (Trad. Floresta). Fósforo.
Hartman, S. (2020). Vênus em dois atos. *Revista ECO-Pós*, *23*(3) 12–33. https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640 .

Hartman, S. (2016). The Belly of the World: A Note on Black Women's Labors. *Souls*, *18*(1), 166-173

Martins, L. M. (2003). Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, (*26*), 63–81. https://doi.org/10.5902/2176148511881

Matos, V. M. (2021) O levante da terra no Centro: a horta na ladeira". (Trabalho Final de Graduação, da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia). FAUFBA.

McKittrick, K. (2022). Dear April. The Aesthetics of BlackMiscellanea. *Antipode*, *54*(1), 3-18. https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/anti.12773

Mirzoeff, N. (2016). O direito a olhar. *ETD - Educação Temática Digital*, *18*(4), 745-768. http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472 .

Nascimento, B. (2018). *Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição*. Editora Filhos de África.

Pereira, G., Pereira, M., & Morosini, M. (2023). Ruins of the Atlantic South: an essay on the material history of colonial violence and the life-prolonging insubmissive gestures in cities of Espírito Santo, Brazil. *Ellipses, Journal of Creative Research*, *4* – [Architectures of the South: bruising, wounding, healing, remembering, returning, and repairing - Published by The Wits School Of The Arts University Of The Witwatersrand, South Africa].

Ratts, A. (2006). *Eu sou atlântica - sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. Imprensa Oficial.

Santanta, T. (2019) Tradução, interações e cosmologias africanas. *Cad. Trad.*, *39*(número especial), 65-77.

Santos, M. (1996). *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. Hucitec.

Silva, D. F. (2022). O evento racial ou aquilo que acontece sem o tempo. In Museu de Arte São Paulo Assis Chateaubriand. *Histórias afro-atlânticas: antologia* (pp. 492-498). MASP.

Tayob, H. (2021). Unconfessed Architectures. *e-flux Architecture*, 2021. https://www.e-flux.com/architecture/survivance/386349/unconfessed-architectures/

Wagemann, E. (1949). *A colonização alemã no Espírito Santo*. Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

Wernicker, H. (2013). Viagem pelas colônias Alemãs do Espírito Santo: a população Evangélico Alemã no Espírito Santo: uma viagem até os cafeicultores alemães em um estado tropical do Brasil (Trad. de Erlon José Paschoal). Arquivo Público do Estado do Espírito Santo.

Filmografia

Pontes sobre Abismos (2017), de Aline Motta.